

Resumo

Ângelo de Sousa (1938-2011) mereceu a denominação de “experimentador”, e é sob a lente da “experimentação” que olhâmos para o seu percurso, e mais especificamente para o filme experimental *Chão de Cimento (1)* (1972), em Super 8, com cerca de 4’43” (cor e sem som).

Este ensaio é marcado por dois objectivos principais. Em primeiro lugar, procura perceber o que é a experimentação no trabalho de Ângelo de Sousa, partindo da definição de experimentação de José Gil, e entender qual a relação desta com *Chão de Cimento (1)*. E em segundo lugar, procura ainda analisar a relação da arte minimal com o filme em estudo e com a restante produção artística de Ângelo de Sousa. Neste contexto, cumpre destacar que, tal como desenvolvido no ensaio “Art and Objecthood” (1976) de Michael Fried, a experiência do observador-experimentador no trabalho de Ângelo de Sousa é fundamental. As características-chave de *Chão de Cimento (1)* vinculam-se com as características da arte minimal e da sua interpenetração com outras disciplinas artísticas: a relação entre a dança, a escultura e os filmes; o carácter simplificado da forma; a relação do observador-experimentador com o movimento e o espaço vazio; e a persistência da imagem, num entendimento de repetição de movimento. ●

Abstract

Ângelo de Sousa (1938-2011) has been defined as an “experimenter”. Therefore, it’s from an experimental perspective that we have looked upon his work and more specifically upon the experimental film *Chão de Cimento (1)* [Cement Floor (1)] (1972), in Super 8, with ca. 4’43” (color and silent).

This essay has two main goals. Firstly, it strives to comprehend what is the nature of experimentation in the work of Ângelo de Sousa. For this purpose, our starting point is the definition of experimentation put forward by José Gil, and in the context of this definition trying to understand which relation has been established between this experimentation and *Chão de Cimento (1)*. Secondly, this essay attempts to analyse the relation between minimal art, *Chão de Cimento (1)* and the work of Ângelo de Sousa. Precisely as suggested by Michael Fried in “Art and Objecthood” the relationship between the experimenter and beholder in the work of Ângelo de Sousa is fundamental.

The key features of *Chão de Cimento (1)* are linked with the minimal art specificities and its interpenetration with other artistic discipline: the relation with dance, sculpture, and the films; the simplified character of shape; the relation between experimenter-beholder with the movement and empty space; and the persistence of the image, in a meaning of movement repetition. ●

Arbitragem Científica Peer Review

Rita Macedo

Instituto de História da Arte – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa

palavras-chave

ÂNGELO DE SOUSA

FILMES EXPERIMENTAIS

JOSÉ GIL

MICHAEL FRIED

ARTE MINIMAL

key-words

ÂNGELO DE SOUSA

EXPERIMENTAL FILMS

JOSÉ GIL

MICHAEL FRIED

MINIMAL ART

Data de Submissão
Date of Submission

Jan. 2012

Data de Aceitação
Date of Approval

Apr. 2012

O ENTENDIMENTO DO ESPAÇO EM ÂNGELO DE SOUSA

A DANÇA-MINIMALISTA E A EXPERIÊNCIA DO OBSERVADOR-EXPERIMENTADOR

PATRÍCIA ROSAS

CAM – Fundação Calouste Gulbenkian

«O essencial da obra de Ângelo consiste em nos fornecer os instrumentos para uma perfeita liberdade (de movimentos, de gestos, de intenções...) num espaço descomprometido».

Ernesto de Sousa¹

«This paradoxical “media transportation” indicates perhaps that just as there is no ideal gameness that relates all games, there is no ideal art or essence of painting or sculpture».

John Perreault²

1. Considerações iniciais

Ângelo de Sousa mereceu a denominação de “experimentador”, e será por este caminho que seguiremos o seu percurso, tendo como base o filme *Chão de Cimento (I)* (1972), em Super 8, com cerca de 4’43’’ (cor e sem som, 5 imagens por segundo) (Fig. 1, 2 e 3). A relação do corpo com o espaço, neste caso, acontece através do movimento da câmara, aproximando-se ou afastando-se do chão, deambulando, como se de uma dança se tratasse, ao som de uma música imaginária, o que nos levará a apelidar *Chão de Cimento (I)* de *dança-minimalista*. Nesta dança, vemos um mínimo de elementos. Neste filme minimalista está ausente qualquer narrativa. O trabalho filmográfico de Ângelo de Sousa relaciona-se, claramente, como veremos, com os seus trabalhos de escultura, pintura e desenho. É importante realçar à partida o facto de *Chão de Cimento (I)* aparecer em 1972, isto é, em data anterior às pinturas monocromáticas que o artista realizou no início dos anos 80. Este filme

¹ Sousa, Ernesto de (1998 [1975]: 127), «Ângelo de Sousa. Uma Geografia solene ao alcance de todas as mãos», in *Ser Moderno... em Portugal* (org. Isabel Alves e José Miranda Justo), Lisboa, Assírio & Alvim.

² Perreault, John (1968 [1967]: 262), «Minimal Abstracts», in Battcock, Gregory (ed.), *Minimal Art: a critical anthology*, New York, E.P. Dutton & Co., Inc.



Fig. 1 – Fotograma de *Chão de Cimento (1)*, 1972
Coleção Particular

Fig. 2 – Fotograma de *Chão de Cimento (1)*, 1972
Coleção Particular

Fig. 3 – Fotograma de *Chão de Cimento (1)*, 1972
Coleção Particular

pode, pois, ser visto como um ponto de partida para essas telas posteriores. Tal como as suas pinturas, *Chão de Cimento (I)* formula uma depuração espacial, onde as linhas se cruzam e marcam o espaço.

Este ensaio tem dois objectivos centrais. Em primeiro lugar, procura perceber o que é a experimentação no trabalho de Ângelo de Sousa, partindo da definição de experimentação de José Gil e entender qual a relação desta experimentação com o filme. E em segundo lugar, procura analisar a relação da arte minimal com *Chão de Cimento (I)* e o trabalho de Ângelo de Sousa; relação que envolve três factores: a simplicidade da forma, a essência do *meio* e a experiência do observador-experimentador (onde incluímos o efeito de teatralidade).

Neste sentido, este ensaio pode dividir-se em quatro partes: **(1)** análise da experimentação no trabalho de Ângelo de Sousa, **(2)** procurando em seguida compreender qual a relação da série de filmes “chão” com a ideia de experimentação; **(3)** depois analisar a relação entre o trabalho de Ângelo de Sousa e a arte minimal mediante dois aspectos já mencionados: a simplicidade da forma e a essência do *meio*. Este último permitirá discutir o ensaio de Clement Greenberg, “Modernist

³ No que diz respeito aos filmes de Ângelo de Sousa, alguns foram apresentados na exposição antológica, em 1994, no CCB; na exposição *Movimentos*, na Galeria Tráfego, Porto, 2000; na exposição individual no âmbito do projecto “Slow Motion”, Escola Superior de Tecnologia, Gestão, Arte e Design, Caldas da Rainha, 2000; e na única grande exposição dedicada aos filmes e fotografias de Ângelo, intitulada *Sem Prata*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2001. Em relação à fotografia, ela foi apresentada nas seguintes exposições individuais: *Da Bienal de Veneza 1978*, Galeria do Jornal de Notícias, Porto, Janeiro de 1981; *Círculo de Artes Plásticas de Coimbra*, 1983; *Fotografia*, Galeria Quadrado Azul, Porto, 2000. Estas informações foram retiradas do catálogo *Sem Prata*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2001.

⁴ Este ensaio de José Gil caracteriza directamente a obra de Ângelo de Sousa de experimental. Outro ensaio do mesmo autor, partindo do «esboçar, delinear, sugerir» (Gil, 2003: 30), caracteriza indirectamente os trabalhos em desenho de Ângelo também de experimentais (Gil, 2003: 30-36).

Painting” (1960); **(4)** finalmente, num quarto ponto, a ligação de *Chão de Cimento (I)* ao minimalismo, por via da experiência do observador-experimentador, questão onde também cabe pensar o efeito de teatralidade. Peça central deste ponto será o ensaio “Art and Objecthood” (1967) de Michael Fried.

2. A montante e a jusante da experimentação

A referência à obra de Ângelo de Sousa aparece constantemente limitada à pintura, à escultura e ao desenho, sendo relegados para segundo plano os outros meios utilizados pelo artista (filme e fotografia). O desconhecimento e o reduzido destaque dado aos seus filmes experimentais, tal como as poucas e dispersas exposições dedicadas aos seus trabalhos fotográficos³, são factores que limitam o campo de estudo e que dificultam uma compreensão abrangente do trabalho deste artista. Apresentado sobretudo como experimentador, veremos, todavia, que só faz sentido referir o experimentalismo no conjunto da sua obra se também incluirmos os filmes e as fotografias. Não é pois nossa intenção analisar aqui todo o trabalho de Ângelo de Sousa, mas sim perceber por que razão e em que contexto criativo da sua obra surgem os filmes experimentais e as possíveis pontes que unem esses filmes aos outros meios utilizados pelo artista. José Gil (1994: 13-17)⁴ caracteriza Ângelo de Sousa como pertencendo a uma estirpe de artistas que vêem na experimentação uma forma de produção artística – embora admita que o experimentalismo varia de artista para artista: «entre o processo experimental de Duchamp e o de Klee vai um abismo» (Gil, 1994: 13). No entanto, o objectivo é sempre o mesmo: «desvelar o trabalho de formação da forma» (Idem). José Gil percepçiona a experimentação de Ângelo de Sousa como uma análise de formação da forma, «tratando a forma como um dos seus elementos» (Gil, 1994: 13). A formação da forma – quer seja figurativa ou não – é um quadro de experimentação. A distinção e toda a discussão entre figuração e abstracção são irrelevantes para Ângelo. Só a experimentação lhe interessa e corrobora todo o seu trabalho. Ainda seguindo o ensaio de José Gil, podemos apontar dois factores que se encontram a *montante* da experimentação: **(1)** a velocidade, que ao impor uma rápida execução permite uma maior espontaneidade, e também assegura a imprevisibilidade. Por outras palavras, a obra é pensada à medida que vai sendo feita através da espontaneidade dos gestos. **(2)** A existência de um “quadro fixo”, ou seja, um esquema de certa forma delimitado, vai permitir – através da experimentação – que sejam realizadas variações dentro desse quadro configurado, e vai proporcionar o aparecimento de séries – nos filmes, nos desenhos, nas pinturas, nas fotografias. Nas séries, há variações internas na própria série e variações de série para série. Gil refere as pinturas de Ângelo da década de 60 para compreender esta serialidade.

De igual modo, nós compreendemos esta serialidade olhando para as séries dos filmes experimentais. Cada filme contém “unidades seriais” que resultam de temas: árvores, plantas, linhas, etc. Portanto, os dois factores a montante da experimentação – velocidade e “quadro fixo” – convergem para um mesmo plano, um plano à partida programado que permite a experimentação.

O factor que se encontra a *jusante* da experimentação é aquilo que José Gil define como «imagem livre» (Gil, 1994: 16), que se relaciona com esta ideia de combinação das séries. Esta ideia de “imagem livre” faz todo o sentido na obra de Ângelo. E o que acontece em *Chão de Cimento (I)* é exactamente a libertação da imagem, longe de qualquer representação, desprendida de movimento ou até mesmo afastada de um centro visual. A imagem depende de si mesma. Cria-se a si própria. Até mesmo o espaço compositivo sofre alterações. As linhas⁵ do chão separam o espaço: ao invés de ser uniforme, divide-se espacialmente. Também o mesmo tipo de linhas nos desenhos de Ângelo representam *movimento* onde «os pontos dançam, desenhando uma coreografia intensiva de traços» (Gil, 2003: 32).

Esta situação – divisão do espaço compositivo – acontece porque existe esse elemento que José Gil reconhece como primordial: o *movimento*. Criadora de infinito, de serialização, é a *repetição do movimento* que «produz o caos» (Gil, 1994: 15). Este factor de *repetição* surge, por um lado, como factor de oposição à ideia de obra-prima⁶; mas, por outro lado, e como também assinala Ulrich Loock (tal como José Gil), a existência de uma «estratégia de repetição e serialidade» pertence à «especificidade» do trabalho de Ângelo (Conversa entre Ulrich Loock e Ângelo de Sousa, 2006: 140). E tudo depende da *qualidade do movimento* (e não somente do factor *repetição*), visto que este movimento – que cria séries e afinidades entre elas – é o que leva Gil a afirmar que «não há evolução na obra de Ângelo» (Gil, 1994: 15). Quer isto dizer que o movimento numa série ou num filme condiciona sempre o movimento na série ou no filme seguinte, possibilitando a criação, ou não, de algo novo. Outra das razões pela qual não encontramos uma evolução linear na obra de Ângelo de Sousa deve-se ao facto de existir uma complementaridade do seu trabalho ao longo das décadas de produção artística⁷.

3. O “chão” como experiência filmográfica

No final dos anos 50, Ângelo de Sousa começou a pintar. A viver na cidade do Porto, o artista sentiu as dificuldades da falta de iniciativas e programações culturais, já que Lisboa marcava um centralismo político, económico e cultural.

Ângelo interessou-se pelo cinema muito cedo. Aos catorze/quinze anos tentou ir para França estudar cinema. Mas nessa impossibilidade, ao invés, veio para Portugal (Ângelo nasceu em 1938, em Lourenço Marques, Moçambique, e faleceu em 2011 no Porto), com uma bolsa, estudar na Escola Superior de Belas-Artes do Porto (ESBAP), no curso de Pintura, a partir de 1955. Ângelo de Sousa confirmou

⁵ Tal como em *Chão de Cimento (I)*, em que a “linha” forma o seu próprio espaço, também na escultura de Ângelo a linha tem um papel fundamental, como confirma José Gil: «as esculturas de Ângelo reiteram uma característica da lógica de alguns desenhos e telas: a criação de um espaço paradoxal por meio de linhas que se cruzam de tal modo que as superfícies que delimitam passem umas sobre as outras» (Gil, 2006: 49). Para Gil, linha, plano e cor são os factores base da harmonia nas esculturas e pinturas do artista. Mas o que distingue, sem dúvida, pintura e escultura é esse «espaço paradoxal». A escultura de Ângelo cria um movimento que à partida é inexistente na própria obra. Ou melhor: «não se tem a impressão de ver um objecto material ali, em face de nós, estático e imóvel, ocupando um espaço; mas de o ver entrar num movimento do próprio espaço» (Gil, 2006: 50).

⁶ Como afirma prontamente Ângelo de Sousa: «penso que aquela ideia romântica de que podemos decidir fazer uma obra-prima é um disparate». (Conversa entre Ulrich Loock e Ângelo de Sousa, 2006: 140).

⁷ É interessante notar que as décadas de produção artística em Ângelo se complementam. Ou seja, de algum modo não encontramos cortes na sua produção. Por exemplo, na exposição de escultura no CAM/FCG, em 2006, bem como na exposição individual de 2008, na Galeria Municipal de Matosinhos, Ângelo teve a oportunidade de realizar em tamanho natural as muitas maquetas guardadas, projectadas em 1965/66 (Sousa, 2008: 13 e 14). Portanto, é evidente a aproximação entre a sua produção dos anos 60 e a actual.

posteriormente que, em 1957/58, quando esteve em Paris, passou mais tempo na Cinemateca do que no Louvre. Também aproveitou a sua estadia em Londres (1967/68) para ir ao cinema no National Film Theater. Este tempo que permaneceu na capital inglesa coincidiu com a eclosão da arte minimal em terras britânicas.

Em 1959, realizou a sua primeira exposição na Galeria Divulgação, no Porto, ao lado de Almada Negreiros. Foi professor da ESBAP a partir de 1962. Em 1964, iniciou o trabalho com chapas de acrílico colorido. Também começou a realizar esculturas com fitas de aço, por volta de 1966, muito características da sua obra. A partir de 1972, retomou a pintura que tinha abandonado em 1966. Esta interrupção na produção pictórica significou um abandono da pintura modernista e a adopção de uma nova realidade, a par do que acontecia internacionalmente.

Ângelo de Sousa explorou motivos naturais no seu trabalho: plantas, arbustos, árvores, etc., quer nas suas pinturas e desenhos da década de 60, e estes mesmos temas surgem nos filmes e nas fotografias.

O mesmo acontece com as cores estridentes das suas pinturas, resultado de combinações de cores que também surgem nos filmes, sobretudo em *Mão* (1968) – primeiro filme de Ângelo de Sousa, realizado em Londres com a colaboração do seu amigo inglês Robi Turner. Contudo, e colocando de parte as cores vivas, a presença de efeitos cinéticos noutros filmes de Ângelo sucede precisamente através da utilização de motivos naturais: flores (*Flores Vermelhas*, 1974), vegetação, água a correr, pedras (*Ribeiro*, 1973), árvores (*Marmeleiro*, 1974), plantas (*Sombra de Trepadeira*, ou *Papiro*, c. 1974). Nestes filmes, Ângelo desfocava a imagem, produzia efeitos de grande intensidade lumínica e o resultado eram imagens coloridas, jogos visuais estimulantes ao olhar.



Fig. 4 – Fotograma de *Ribeiro*, 1973
Colecção Particular

No entanto, em nosso entender, e como antecipa o próprio Ângelo, as imagens dos seus filmes não sofreram apenas influência dos seus trabalhos passados, como influenciaram os seus trabalhos futuros. *Chão de Cimento (I)* revela o que em termos compositivos serão os seus quadros monocromáticos: «todas as composições de linhas que aparecem nesses filmes acabaram por aparecer, nos anos seguintes, em quadros» (Fernandes e Wandschneider, 2001: 43). E, como já demos conta, não só a estrutura compositiva é fundamental na relação entre filme e pintura no trabalho de Ângelo, mas também são primordiais a luz e a cor. O filme *Ribeiro* (Fig. 4) assemelha-se a pinturas coloridas; esta semelhança torna-se ainda mais paradigmática com a velocidade lenta imprimida, que transmite uma sensação de imagem desfocada repleta de cores que preenchem o ecrã. A «manipulação do fluir dos fotogramas» (Tavares, 2001: 23) permite a Ângelo controlar a velocidade e o movimento. Logo, este *controlo do tempo* durante a filmagem é essencial no trabalho do artista.

Na exposição que Serralves dedicou à fotografia e aos filmes experimentais de Ângelo de Sousa, foram apresentados doze filmes relacionados com o *chão*. Em entrevista dos comissários, Ângelo refere que realizava estes filmes quando tinha uma enorme vontade de filmar e conta que o primeiro filme sobre o chão, intitulado *Chão (1.ª experiência)*, de 1972, aconteceu por acaso:

«fui com a família à praia em Esmoriz, tinha andado a filmar e, já muito perto de casa, chamaram-me para almoçar. Restava pouco mais de um minuto para o fim da cassete e tive a ideia de filmar o chão enquanto me dirigia para casa» (Fernandes e Wandschneider, 2001: 34).

Depois de ver o resultado, Ângelo projectou as imagens à velocidade de cinco por segundo. Contudo, noutros casos os filmes são planeados. Por exemplo, para filmar *Ribeiro*, Ângelo foi propositadamente a S. João da Ribeira, local que já conhecia. E também era propositado o facto de Ângelo raramente montar os seus filmes⁸ (Fernandes e Wandschneider, 2001: 34 e 35). Com efeito, o mais interessante no trabalho de Ângelo, sobretudo nos filmes, é a nosso ver o seu lado simultaneamente *experimental* e *programado*. Ou seja, apesar de programada, a ideia pensada *a priori* não será o resultado final *a posteriori*⁹ (porque há um lado experimental ligado ao imprevisto e imprevisível), mesmo se, na base de tudo, a experiência foi pensada antecipadamente. Esta concepção do experimentalismo relaciona-se com a experimentação defendida por José Gil, no sentido em que existe um plano anteriormente programado que permite, precisamente, a existência de experimentação. Como já salientámos, as séries de obras vão surgir através do desencadear do processo de experimentação. É, neste contexto, que irá formar-se a série de filmes sobre o “chão”. Nesta série a relação entre «o operador e a máquina» transforma-se em «acto performativo, ao contrário do que o cinema tradicional nos ensinara da invisível presença do realizador» (Tavares, 2001: 23). Este «acto performativo» pode ser entendido como *acto coreográfico*,

⁸ «A mão [de 1976] é um dos raros filmes que foi montado», afirmou o artista. E acrescentou: «à força de verificar que acabava por nunca montar este ou aquele filme, concluí rapidamente que a única hipótese era montar durante a filmagem, o que era fácil e prático» (Fernandes e Wandschneider, 2001: 36).

⁹ O trabalho de Ângelo de Sousa é constituído por grandes quantidades de estudos preparatórios que não formalizam no imediato obras finais. «O fazer coisas é em Ângelo de Sousa uma constante da obra» (Molder, 2006: 58). A grande quantidade de trabalhos preparatórios resulta de um modo de produção e experimentação intenso e marca uma carreira profícua na utilização de vários meios de produção artística.

¹⁰ Ver Heidegger, Martin (2000 [1936]: 11), *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa, Edições 70.

¹¹ Publicado pela primeira vez na *Artforum*, n.º 5 (Junho de 1967). O ensaio de Fried foi publicado no ano seguinte na antologia de Gregory Battcock. No entanto, a versão por nós utilizada foi retirada da compilação de vários artigos de Michael Fried, intitulada *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, onde para além da introdução assinada por Fried, são publicados outros textos de crítica de arte do autor dos anos 60 e 70.

¹² Clement Greenberg (1909-1994) formulou a teoria modernista durante as décadas de 1940-1950, e publicou o seu primeiro ensaio sobre o modernismo – “Modernist Painting”, em 1960.

sendo evidente não somente na relação entre o artista e a câmara, mas também na projecção propositada da sombra do artista em dois filmes sobre o chão: *Chão* (1.ª experiência) e *Ribeiro* (Fernandes e Wandschneider, 2001: 22). Ou seja, a performatividade a que assistimos acontece com a presença do artista no espaço filmográfico: num espaço que lhe pertence, embora o seu corpo – situado atrás da câmara – não seja directamente visível. Neste sentido, o «lado performativo [é] muito acentuado: sente-se a relação do seu corpo com o espaço que percorre, a intencionalidade do seu olhar quando movimenta a câmara ou enquadra um pormenor fugidio» (Fernandes e Wandschneider, 2001: 22).

Partindo da ideia de que os filmes experimentais de Ângelo de Sousa não têm narrativa, acção, clímax ou edição, que não vivem de uma forma preestabelecida e que procuram manter uma relação directa com o espectador, podemos concluir que existem três factores essenciais que aproximam *Chão de Cimento* (I) e os trabalhos de Ângelo de Sousa à arte minimal: **(1)** a simplicidade da forma, **(2)** a essência do *meio* e **(3)** a experiência do observador-experimentador (incluindo o efeito de teatralidade).

A simplicidade da forma, ou seja, a redução da forma ao “mínimo”, é uma característica essencial da arte minimal que faz parte quer dos filmes, quer das esculturas, pinturas ou desenhos de Ângelo. Quanto à essência do meio, compreendemos a *essência* no sentido *heideggeriano*, em que “uma coisa é como é”¹⁰. Na arte minimal, constatamos que quanto mais “essencialista” é o *meio* utilizado pelo artista mais facilmente o *meio* se transforma noutra coisa (Perreault, 1968 [1967]: 262). Por exemplo: um filme deveria ser narrativo, ter clímax, acção. Mas, nos filmes experimentais de Ângelo de Sousa, não encontramos estas características. Ao aproximar-se da sua essência – a imagem em movimento – o filme afasta-se do *filme* comumente entendido e aproxima-se da pintura e/ou da dança. Ou seja, visualmente o filme transforma-se numa dança (que nos leva a designar *Chão de Cimento* (I) como uma *dança-minimalista*) ou em pintura. O que vemos em *Chão de Cimento* (I) é precisamente a movimentação da câmara, onde o chão deixa de ser chão e passa a ser tecto (ou parede), sem ter relevância aparente o facto de se apresentar visualmente como chão. O mesmo sucede com os objectos escultóricos de Ângelo, que podem ser observados de vários ângulos: não se apresentam como esculturas tradicionais, aliás, envolvem todo o espaço que os rodeia, criando um “ambiente” arquitectónico. Portanto, estamos perante uma interpenetração entre os vários meios utilizados pelo artista, isto porque, de forma quase paradoxal, o *meio*, ao aproximar-se mais da sua essência, transforma-se rapidamente noutra coisa. Em relação ao terceiro factor, a experiência do espectador, poderá ser indispensável, sobretudo, porque o lugar do artista pode, inclusive, ser ocupado pelo observador. É, neste sentido, que nos referimos ao “observador-experimentador”. Do lado de fora da obra, o observador pode passar a ser experimentador, interagindo no espaço que a envolve.

Esta situação acontece em trabalhos minimais e o mesmo se passa em *Chão de Cimento* (I). O observador relaciona-se com o espaço vazio: neste caso, não há a

presença de nenhum objecto, apenas o chão que se repete em formas idênticas. Ângelo de Sousa opera o movimento como forma de participação do espectador no próprio filme. Ou seja, o observador participa no filme quando acompanha o movimento no espaço vazio e minimal (espaço circunscrito ao mínimo através da apresentação de uma imagem “natural” do chão). Apesar do espectador não estar directamente envolto na obra (tal como poderia estar perante um “ambiente” físico concreto), o seu olhar perpetua-se no movimento da câmara, num tempo de repetição constante. Aliás, uma particularidade dos filmes de Ângelo é a persistência da imagem, repetida insistentemente durante o tempo do filme. Noutros filmes já referidos de Ângelo, o espaço também é criativo e proporciona a participação do espectador: as ervas coloridas e o constante movimento estão sempre presentes.

4. O efeito de teatralidade e o observador-experimentador

Partiremos do famoso ensaio de Michael Fried, “Art and Objecthood”¹¹, para discutirmos duas questões gerais caracterizadoras da arte minimal que se interligam: **(1)** a “teatralidade” e **(2)** a experiência do espectador.

Clement Greenberg¹² defende uma utopia modernista que **(a)** advoga o carácter estanque das disciplinas artísticas. Greenberg e Fried consideram que não deve haver uma transgressão entre os géneros artísticos, entre artes plásticas e artes performativas, visto que esta interpenetração entre disciplinas artísticas conduziria ao fim do modernismo e à interdependência das artes. **(b)** Greenberg considera o *teatro* um empecilho. Com esta grelha de leitura, Fried põe em causa a escultura “performativa” minimalista, acusando-a de *teatral*. Ora, esta acusação também acontece porque, nos anos 60, assistimos exactamente a uma aproximação à representação e ao teatro.

Em “Art and Objecthood”, um dos pontos centrais¹³ é o conflito estabelecido entre a *teatralidade* dos “literalistas” e a *antiteatralidade* da pintura e escultura modernistas (Fried, 1998: 40 e 41), e acredita que «a struggle between theatricality and antitheatricality was continuously central to painting from the mid-eighteenth century to the present» (Fried, 1998: 42). Aliás, antes de meados do século XVIII, a teatralidade nas artes plásticas não existia como um problema (Vidal, 2007: 142). Este é um ponto fundamental de “Art and Objecthood”.

Em relação à *teatralidade* Rosalind Krauss afirma:

«Theater and theatricality are precisely what is never defined in the pages of “Art and Objecthood”, or in the one definition that is ventured we are told that theater is what lies *between* the arts, a definition that specifies theater as

¹³ James Meyer acrescenta que Fried ao escrever este ensaio não quis apenas criticar a arte minimal, mas também proclamar uma declaração de independência face a Greenberg (Meyer, 2001: 231). Ainda segundo Meyer, o corte com a estética de Greenberg acontece quando Fried propõe «a more complex viewing subject than Greenberg had theorized» (Meyer, 2001: 234).

¹⁴ Rosalind Krauss considera que desde o final do século XIX que o teatro aparece como a união de todas as artes, ou seja, podemos entender esta asserção vinculando o teatro a cada disciplina artística: «From Richard Wagner in the late nineteenth century to Erwin Piscator in the twentieth, theater was continually seen as the consummate mixed media medium, the melting pot of all the separate arts, or what Wagner had called the *Gesamtkunstwerk* (the total work of art)» (Krauss, 2004: 495).

¹⁵ O termo “presença” foi utilizado por Clement Greenberg em *Recentness of Sculpture* (1967). Greenberg deu conta pela primeira vez do *effect of presence* na artista Anne Truitt, em 1963, detectando, assim, este efeito nas obras minimais. James Meyer refere que o termo “presença” não é da autoria de Greenberg, mas sim um termo muito em voga em meados dos anos 60, e utilizado por críticos e artistas. Esta “presença” «suggested the bodily impact of a powerful work» (Meyer, 2001: 231). Ou seja, quando uma obra detém qualidade, a presença dela sente-se logo. Contudo, Greenberg e Fried alteraram o significado de “presença”, utilizada para caracterizar uma obra que tem falta de qualidade estética, como os trabalhos minimais.

a nothing, an emptiness, a void. Theater is thus an empty term whose role it is to set up a system founded upon the opposition between itself and another term» (Krauss, 1990: 62 e 63).

Ou seja, para Fried, propaga-se uma ameaça contra a arte (não só contra a pintura e a escultura modernista, mas a arte em geral): a teatralidade¹⁴. Thierry de Duve considera inadmissível a asserção de Fried que vê o *teatro* como negação da arte e, também, o facto de Fried considerar as relações entre disciplinas artísticas prejudiciais à própria arte. No entanto, para Thierry de Duve, todas as restantes afirmações de Fried são oportunas, e, em nosso entender, ajudam a esclarecer a relação proeminente entre obra e observador. Embora sendo um adversário do minimalismo, Fried acabou por isolar e codificar características-chave da arte minimal. Como explica de Duve, faz todo o sentido referir a teatralidade nos trabalhos minimais, sobretudo se tivermos em conta que esta nova apropriação do *teatro* nas artes plásticas criou a designada *performance*: «la revendication minimaliste de l'objectité littéraire comprend un 'plaidoyer pour un nouveau genre de théâtre'. Un genre assez nouveau, apparemment, pour avoir suscité une nouvelle appellation, la *performance*» (Duve, 1987: 177).

Em relação ao “literalismo” é importante salientar que Fried inicia “Art and Objecthood” afirmando que a Arte Minimal é equivalente ao que ele designa de *literalist art* (Fried, 1998a [1967]: 148). Mas o próprio Fried explica-nos o que quer dizer com esta expressão:

«I saw minimalism as an attempt to hypostatize a certain notion of the object – a kind of abstracted object. That is what I meant by “literalism”, and its dominant mode of effect was what I called “theatrical”» (Fried, 1990: 71).

No final de “Art and Objecthood”, Fried refere que o literalismo preocupou-se com as experiências que persistiam no *tempo*. Ou seja, a duração da experiência do observador é vista por Fried como uma *duração teatral*, no sentido em que o tempo de experiência do público é indispensável e faz parte do *Ser* da obra. Ao invés, a pintura e a escultura modernistas não podiam ser caracterizadas deste modo, isto é, não tinham a duração teatral da arte literal (Fried, 1998: 44). Ou seja, o «presentness» ou o ser-presente (*l'être-présent*) das artes modernistas opõe-se ao «present»¹⁵ ou à presença (*présence*) da arte minimal. Segundo Fried, será o «presentness» da pintura e escultura modernistas que “derrotará” a *teatralidade*. Por outro lado, a arte literalista manifestando uma preocupação com o factor tempo – «more precisely, with the *duration of the experience*» – é considerada *teatral* (Fried, 1998a [1967]: 166 e 167). Resumindo, para Fried, os objectos minimais têm um efeito teatral, presença de cena, isto é, têm um lugar na duração e cumplicidade com o observador. Ao invés, a pintura e escultura modernistas estão presentes num tempo nulo, sem duração.

*

Depois de analisarmos o efeito da teatralidade na arte minimal, abordaremos a relação fundamental entre espectador, obra e meio envolvente, ou seja, a experiência do observador-experimentador.

Para Greenberg, as obras tridimensionais são definidoras daquilo a que ele designa de condição de não-arte, que é o que Fried define como *objecthood* – não é pintura, nem escultura; possui, isso sim, uma identidade própria. A abolição da fronteira que separava a pintura e a escultura acontece, assim, com os artistas minimais: Donald Judd, Dan Flavin, Sol LeWitt, Robert Morris, entre outros. A arte minimal cria o seu próprio espaço e conceito, afastando-se da relação entre a pintura e a escultura modernistas.¹⁶

Robert Morris defendia a importância da experiência do observador e toda a situação envolvente entre observador e objecto; partiremos de seguida para outro ponto central do ensaio de Fried, justamente sobre esta questão.

Fried analisa em “Art and Objecthood” ensaios escritos por artistas que ele considera literalistas: Judd, Morris e Smith. Neste sentido, parece-nos evidente que quando afirma que «the object, not the beholder, must remain the center or focus of the situation; but the situation itself *belongs* to the beholder – it is *his* situation» (Fried, 1998a [1967]: 154), Fried está a partir de “Notes on Sculpture” de Morris. Isto quer dizer que o que interessa na arte minimal é toda a situação, a envolvimento, e não unicamente o objecto. Aliás, a obra deixa de ser central na relação com o observador. Portanto, Fried defende que o minimalismo se centra na relação entre o observador e a obra com o todo envolvente, sendo que esta experiência ocorre num tempo *presente*.

No seu livro mais influente, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Fried parte da pintura do século XVIII francês, que nega a existência do observador; Fried põe de lado qualquer influência ou presença do espectador, ou seja, considera que não devem existir factores externos à obra que a alterem, libertando-a (como acontece com os trabalhos minimais). Portanto, estamos face a uma ideia oposta à arte minimal: a inexistência de vontade própria por parte de quem vê (Vidal, 2007: 131). Deste modo, para Fried, a pintura é autónoma do espaço que a envolve, ao contrário da arte literalista, onde o espaço que medeia a obra e o observador é fundamental.

Assim, a obra literalista presente numa sala aguarda o espectador, pois ela só existe na presença deste. Por isso, o objecto minimal «*depends on the beholder, is incomplete without him, it has been waiting for him*» (Fried, 1998a [1967]: 163). Esta afirmação faz todo o sentido na arte minimal: o observador percepção, em primeiro lugar, o ambiente em torno da obra, e só depois encara o objecto em si mesmo. Esta experiência «*begins as a concept in the artist’s head, and culminates inside the viewer’s head as self-reflection*» (Godfrey, 1998: 113). No entanto, para Fried, este é o problema no minimalismo, como temos vindo a observar. E estamos perante um problema porque põe em causa o conceito de escultura: a obra perde a

¹⁶ Este espaço minimal é entendido de diversas formas por estes artistas. Refiro apenas dois exemplos. Morris e Judd, como destaca Fried, opõem-se à escultura realizada por partes. Defendem a unidade, singularidade e indivisibilidade do objecto: negam o carácter relacional das partes e assumem os valores do todo como algo indivisível. Interessa-lhes o todo da obra, ou manter o sentido do todo, e não a relação entre as partes. Judd interessa-se por um todo que se caracteriza pela repetição de idênticas unidades. Para Morris, a forma é o valor da escultura mais importante, ou seja, a singularidade da forma é que faz o objecto. Já em Carl Andre e Dan Flavin havia uma outra aproximação: foram os primeiros artistas a preocuparem-se com uma fenomenologia dos espaços. Muitas das obras destes artistas são concebidas para criar ambientes que se podem relacionar com a paisagem, a arquitectura ou com espaços específicos, de uma galeria ou de um museu.

sua *aura* se existir um confronto entre o espectador e a obra, reduzindo a dimensão artística do objecto. Neste sentido, Fried considera que «a percepção da obra não deve estar submetida a nada, nem à representação nem ao lugar do espectador» (Blistène e Chateigné, 2007: 52), pois estes factores reduziriam o seu valor. Com os minimalistas, o espectador torna-se «parte integrante da obra, e actor»; com estes artistas a arte torna-se «uma estrutura de acontecimentos» (Blistène e Chateigné, 2007: 55). A presença da figura humana em redor do objecto dá valor a este. Eis uma ideia que é o absoluto contrário das ideias defendidas por Fried. O sujeito da experiência estética passa a ser um observador que pertence ao fenómeno de um tempo e de um espaço suspensos (Duve, 1987: 161). De Duve refere que a definição moderna do observador afastado da obra, inserido numa angústia do vazio, é uma definição que deixa de fazer sentido.

Para situarmos a questão da envolvimento do observador num importante trabalho de Ângelo de Sousa, destaquemos o filme/documentário *Uma Visita* (1993) (Fig. 5), resultado de uma instalação. Nesta instalação, o público faz parte de todo o ambiente criado pelo artista. Isto acontece porque a utilização de *espelhos* é central neste trabalho. No filme, através da voz de Ângelo de Sousa – que descreve o que estamos a ver –, percebemos que estamos diante de uma instalação realizada em duas grandes e contíguas salas da Alfândega do Porto, subterrâneas e designadas de “Furnas do Lado Nascente”. Aqui, Ângelo aproveita os ecos acústicos e os *ecos visuais* (i.e. os reflexos) das salas. A utilização de grandes espelhos, ao invés de chapas de aço, como inicialmente tinha pensado, vai permitir ao espectador ver o seu reflexo participando, assim, no ambiente criado pelo artista, um ambiente totalmente descentralizado. Durante o filme, o próprio reflexo do



Fig. 5 - Fotograma de *Uma Visita*, 1993
Colecção Particular

artista vai irrompendo nos espelhos por diversas vezes. A ideia de repetição é fundamental, pois a profundidade criada pelos espelhos vai proporcionar o aumento do espaço visível.

*

Para concluirmos a questão da relação do observador com a obra minimalista, assinalaremos brevemente um dos factores que completa este cenário: a *repetição*. A teoria da repetição é muito importante em muitas das obras minimais. Os objectos que se estruturam mediante a repetição das formas, que criam um movimento sincronizado, proporcionam ao público um envolvimento natural no espaço. Mas isto não significa que a arte minimal seja uma arte somente do espaço. Pelo contrário, o minimalismo é uma arte do tempo, devido a este efeito de repetição. É, sobretudo, na escultura de Donald Judd que esta qualidade de repetição acontece.

Como já sugerimos, e tendo em conta a interpenetração dos meios, a relação da dança com a arte minimal é uma relação que está na origem do filme *Chão de Cimento (I)*. As imagens do filme de Ângelo de Sousa proporcionam um bailado, não sonoro, que nos permite designar este filme de *dança-minimalista*¹⁷. A câmara, através de um “acto coreográfico” de repetição, dança para o público. Não há bailarinos, não há objectos, não há expressões de outra índole, estamos diante de um espaço ele próprio “palco”. O espaço físico em *Chão de Cimento (I)*, ou seja, o chão, não é o suporte ou a base para a possível presença de outros suportes materiais, mas sim ele mesmo fonte de criação. E neste sentido o espaço investigado por Ângelo foi destacado, em 1975, por Ernesto de Sousa quando afirmou o seguinte:

«talvez o único português que tem investigado o espaço (e em particular o espaço da comunicação) de uma maneira rigorosa e consequente seja Ângelo de Sousa» (Sousa, 1998 [1975]: 127).

6. Notas finais

O entendimento do “espaço” em Ângelo de Sousa baseia-se na permanente construção de um espaço compositivo. Espaço composto por linhas que se auto-regulam, por movimentos aparentemente inexistentes na própria obra. Encontramos esta situação em *Chão de Cimento (I)* (1972), onde as linhas do próprio chão dividem o espaço e o vão construindo na relação com o movimento da câmara.

Ao longo do ensaio verificámos que existem diversos factores que relacionam *Chão de Cimento (I)* com a produção artística do seu tempo, ou seja, não está “ausente” da sua época. Por outro lado, *Chão de Cimento (I)* também não está isolado no

¹⁷ José Gil parece que vem corroborar a nossa ideia de caracterização do filme *Chão de Cimento (I)* como uma dança, mas referindo-se aos desenhos de Ângelo de Sousa: «a espontaneidade, a leveza, a ubiquidade do acaso, a alegria de flutuar sem peso e sem raízes, fazem do movimento do desenho um movimento dançado. Linhas-cor que se enrolam em corolas e se transformam como genuínas expressões coreográficas» (Gil, 2003: 36).

trabalho de Ângelo de Sousa, pois faz parte de uma série de filmes do artista sobre o “chão” e, além disso, este filme relaciona-se formalmente com outros meios utilizados pelo artista, como a pintura e a fotografia. Como refere Jorge Molder, não há «territórios» estranhos a Ângelo, nem territórios propriamente fixos: «sentimos as circulações que entre eles se desenvolvem» (Molder, 2003: 12). Estas circulações acontecem quando designamos *Chão de Cimento (I)* de dança-minimalista. Portanto, ao estarmos perante estas circulações significa que este filme não é apenas um filme, mas resultado de uma interpenetração entre vários factores: a dança, a repetição de movimento, a redução ao mínimo da forma, a presença do observador-experimentador.

Concluindo: nesta *dança-minimalista* estamos perante todo o conjunto de situações que temos vindo a caracterizar. As características-chave de *Chão de Cimento (I)* vinculam-se com as características da arte minimal e da sua interpenetração com outras disciplinas artísticas. **(1)** A relação entre a dança, a escultura e os filmes; **(2)** o carácter simplificado da forma; **(3)** a relação do observador-experimentador com o movimento e o espaço vazio; **(4)** a persistência da imagem, num entendimento de *repetição de movimento*; **(5)** e, por último, a *dança-minimalista* de *Chão de Cimento (I)* representa um acto coreográfico, com uma dimensão performativa envolvente. ●

Bibliografia

Volumes

DIDI-HUBERMAN, Georges. 2011. *O que nós vemos, o que nos olha*. Porto: Dafne Editora. [1.ª ed. 1992]

DUVE, Thierry de. 1987. «Performance Ici et Maintenant: l’art minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre», in *Essais Datés I - 1974-1986*. Paris: La Différance, pp. 159-205. [Ensaio de 1980]

FOSTER, Hal. 1996. «The Crux of Minimalism», in *The Return of the Real*. Cambridge/London: The MIT Press, pp. 35-70.

FRIED, Michael, KRAUSS, Rosalind E., and BUCHLOH, Benjamin. 1990. «Theories of Art After Minimalism and Pop - Discussion», in Foster, Hal (ed.), *Discussions in contemporary culture*. Seattle: Bay Press, pp. 71-87. [1.ª ed. 1987]

FRIED, Michael. 1998. «An Introduction to My Art Criticism», in *Art and Objecthood - Essays and Reviews*. Chicago and London: The University of Chicago Press, pp. 1-74.

FRIED, Michael. 1998a. «Art and Objecthood», in *Art and Objecthood - Essays and Reviews*. Chicago and London: The University of Chicago Press, pp. 148-172. [1.ª ed. 1967]

GREENBERG, Clement. 1993. «Modernist Painting», in Harrison, Charles, and Wood, Paul (eds.), *Art in Theory - 1900-1990: an Anthology of Changing Ideas*. Cambridge: Blackwell, pp. 773-779. [Ensaio de 1960]

JUDD, Donald. 1993. «Specific Objects», in Harrison, Charles, and Wood, Paul (eds.), *Art in Theory – 1900-1990: an Anthology of Changing Ideas*. Cambridge: Blackwell, pp. 824-828. [Ensaio de 1965]

KRAUSS, Rosalind E. 1990. «Theories of Art After Minimalism and Pop», in Foster, Hal (ed.), *Discussions in contemporary culture*: Seattle: Bay Press, pp. 59-64. [1.ª ed. 1987]

KRAUSS, Rosalind E. 2004. «1965», in *Art Since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. London: Thames & Hudson, pp. 492-495.

MEYER, James Sampson. 2001. *Minimalism: art and polemics in the sixties*. New Haven, London: Yale University Press.

MORRIS, Robert. 1968. «Notes on Sculpture», in Battcock, Gregory (ed.), *Minimal Art: a critical anthology*. New York: E.P. Dutton & Co., Inc, pp. 222-235. [Ensaio em duas partes de 1966]

PERREAULT, John. 1968. «Minimal Abstracts», in Battcock, Gregory (ed.), *Minimal Art: a critical anthology*. New York: E.P. Dutton & Co., Inc, pp. 256-262. [Ensaio de 1967]

RAINER, Yvonne. 1968. «A quasi survey of some “Minimalist” tendencies in the quantitatively minimal dance activity midst the plethora, or an analysis of Trio A», in Battcock, Gregory (ed.), *Minimal Art: a critical anthology*. New York: E.P. Dutton & Co., Inc, pp. 263-273.

ROSE, Barbara. 1968. «A B C ART», in Battcock, Gregory (ed.), *Minimal Art: a critical anthology*. New York: E.P. Dutton & Co., Inc, pp. 274-297. [Ensaio de 1965]

SOUSA, Ernesto de. 1998. «Ângelo de Sousa. Uma Geografia solene ao alcance de todas as mãos», in *Ser Moderno... em Portugal* (org. Isabel Alves e José Miranda Justo). Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 121-129. [Ensaio de 1975]

WOLLHEIM, Richard. 1968. «Minimal Art», in Battcock, Gregory (ed.), *Minimal Art: a critical anthology*. New York: E.P. Dutton & Co., Inc, pp. 387-399. [Ensaio de 1965]

WOOD, Catherine. 2007. *Yvonne Rainer. The Mind is a Muscle*. London: Afterall Books.

Textos em Catálogos

BLISTÈNE, Bernard, e CHATEIGNÉ, Yann. 2007. «Introdução ao Itinerário», in *Um Teatro sem Teatro*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Lisboa: Fundação de Arte Moderna e Contemporânea – Coleção Berardo, pp. 52-57.

2006. «Conversa entre Ulrich Loock e Ângelo de Sousa», in *Ângelo de Sousa – Escultura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna, pp. 137-143.

FERNANDES, João, e WANDSCHNEIDER, Miguel (comissários). 2001. *Ângelo de Sousa. Sem Prata. Without Silver*. Porto: Asa, Museu de Serralves.

GIL, José. 1994. «O experimentador do acaso», in *Ângelo: uma antológica 1993*. Porto: Fundação de Serralves, Lisboa: Centro Cultural de Belém, pp. 13-17.

GIL, José. 2003. «O plano flutuante», in *Transcrições e Orquestrações – desenhos de Ângelo de Sousa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna, pp. 30-36.

GIL, José. 2006. «O objecto da multiplicidade qualquer», in *Ângelo de Sousa – Escultura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna, pp. 49-52.

GODFREY, Tony. 1998. «False, Radical and Obdurate. Realities in the Early 1960s», in *Conceptual Art*. London: Phaidon, pp. 83-120.

MOLDER, Jorge. 2003. «Introdução», in *Transcrições e Orquestrações – desenhos de Ângelo de Sousa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna, pp. 12-13.

MOLDER, Jorge. 2006. «Distância», in *Ângelo de Sousa – Escultura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro de Arte Moderna, p. 58.

MUNROE, Alexandra. 2009. «Art of Perceptual Experience: Pure Abstraction and Ecstatic Minimalism», in *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860-1989*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, pp. 287-299.

RILEY, Robert R., 2007. «Bruce Nauman's Philosophical and Material Explorations in Film and Video», in *A rose has no teeth: Bruce Nauman in the 1960s*. California: University of California Press, pp. 171-188.

SOUSA, Ângelo de. 2008. «Reminiscências Longínquas», in *Ângelo de Sousa. Escultura + 100 Desenhos*. Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, s/p.

Periódicos

KARMEL, Pepe. 2002. «Minimalism: Art and Polemics in the Sixties – Review of books: what it meant to be minimal – book review», in *Art in America*, Jan. Disponível em http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_1_90/ai_82012865/

TAVARES, Emília. 2001. «Ângelo de Sousa. Fotografias e Filmes: Mementos Mori na Era Digital», in *Arte Ibérica*, n.º 50, Out./Nov., pp. 20-23.

VIDAL, Carlos. 2007. «Entrevista a Michael Fried/Interview with Michael Fried. Las formas en el tiempo histórico/The form in historical time», in *Lapiz*, n.º 230/231, Fev./Março, pp. 130-143.